
WIDENER
HN 8WFL U


HARVARDIANA
IN·NOV·ANG
ACADEMIA
VE
RI
TAS

ÜBER DIE ENTSTEHUNG

DER

GÖTTERIDEALE

DER

GRIECHISCHEN KUNST

Vortrag gehalten zu Bonn am 4. Dezember 1876

von

REINHARD KEKULÉ

Professor der classischen Archäologie an der rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn



STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

1877

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Hochgeehrte Versammlung!

Ihnen allen sind die griechischen Göttergestalten von früh auf vertraut. Die feindlichen Geister, die uns von der lebendigen Kenntniss des classischen Altertums hinweg zu drängen und damit unserer Nation das Verständniss ihrer grössten Dichter zu verschliessen drohen, haben ihr Werk der Zerstörung erst begonnen, noch nicht vollendet und wir vertrauen: sie sollen es niemals vollenden. Ihnen allen sind die Namen Homer und Sophokles noch nicht zum leeren Schall geworden. Die Venus von Milo in ihrer morgenfrischen Schönheit, die leuchtende, glänzende Erscheinung des vaticanischen Apoll sind für Sie nicht flüchtige Eindrücke, sondern Lebenserfahrungen, an denen Sie, als an einem köstlichen Besitze, festhalten, und vor dem gewaltigsten und schönsten Frauenkopfe, den die antike Kunst geschaffen, stimmen Sie in Ihrem Sinne in den Jubelruf Goethe's ein: »Die Juno Ludovisi ist wie ein Gesang Homer's« .... »keiner unserer Zeitgenossen, der zum erstenmale vor sie hintritt, darf behaupten, diesem Anblick gewachsen zu sein.«

Das Vertrauen auf diese gerechte Bewunderung der antiken Kunst mindert die Scheu, die ich empfinde, indem ich es unternehme, Ihnen einen so grossen und schwierigen Stoff, wie die Entstehung der griechischen Götterideale, in engbemessener Zeit in einer Weise vorzuführen, die Ihnen ungewohnt und fremd sein wird.

Von den Wunderwerken der griechischen Bildhauer hat in deutscher Zunge zum erstenmale Winckelmann, der grosse Stifter aller modernen Kunstwissenschaft, würdig geredet. Aus Jammer und Not der Jugend hatte er sich in harter Schule des Lebens mühevoll freigekämpft; er war zum Manne gereift, ehe die Sonne des Glücks über seinem Haupte aufstieg. Im gerechten Bewusstsein der Gelehrsamkeit, die er sich mit übermenschlichen Anstrengungen erworben, im Bewusstsein, dass er eine neue Wissenschaft als Schöpfer schaffe, im Gefühl des Glückes in Rom zu leben — während man jenseits der Berge im kalten Vaterland von den Wundern, die ihn entzücken, nur weiss wie von dem Glockenklang der im See versunkenen Stadt —, feurig, enthusiastisch, getrieben und fortgerissen von seinen Ideen und seiner Begeisterung, untersucht und beweist er nicht; er schaut und schaut die Marmore an, bis sie ihm ihr Geheimniss offenbaren und verkündet in feierlichen Tönen wie ein Priester, ein Prophet die neue Lehre:

Die höchste Schönheit ist in Gott. Sie liegt im Reich unkörperlicher Ideen. Ihr Begriff ist wie ein aus der Materie durch's Feuer gezogener Geist. »Die grossen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand als für die

Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden und wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edele Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalion's Statue. Denn durch ihre Hände wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mussten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welches Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das sinnliche zu erheben. Was konnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein, als der Zustand einer ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens, wovon uns selbst das Andenken in späteren Jahren fröhlich machen kann?«

Die griechische Kunst hat den ganzen Kreis der Möglichkeiten menschlicher Schönheit durchmessen und erschöpft. »Das männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen und fängt an bei den jungen Satyrn oder Faunen, als niedrigen Begriffen von Göttern.« Sie sind schlank und schön; ihre Körper göttergleich. Aber sie unterscheiden sich von Göttern und Helden durch unedlere Gesichtszüge und ein gesenktes Profil; und ihr fröhliches, schalkhaftes Lachen ist das kindliche der Correggesken Grazie. Die höchste Stufe hat das männliche Ideal in Bacchus und Apoll. Die Formen des Apoll »sind in ihrer jugendlichen Einheit gross und nicht wie an einem in kühlem Schatten gehenden Lieblinge, welchen die Venus, wie Ibycus sagt, auf Rosen erzogen, sondern einem edlen, zu grossen Absichten geborenen Jüngling gemäss. Da-

her war Apollo der schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blüht die Gesundheit, und die Stärke meldet sich wie die Morgenröte zu einem schönen Tage.«

Weichlicher, »eine unbegreifliche Vermischung männlicher und weiblicher schöner Jugend« ist Bacchus, dem »feine und runde Glieder« und die »völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts« eigen sind, »so wie derselbe nach der Fabel als ein Mädchen erzogen wurde«. »Die Formen seiner Glieder sind sanft und flüssig, wie mit einem gelinden Hauch geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knieen.« Er ist ein Bild der sinnlich träumerischen Schönheit an den Grenzen des Knabenalters und der Jünglingschaft. »Seine Züge sind voller Süssigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz in's Gesicht.«

»Die ideale Schönheit findet aber nicht allein statt in dem Frühling der Jahre und in jugendlichen oder weiblichen Geschöpfen, sondern auch im männlichen Alter, welches die alten Künstler in den Bildern ihrer Gottheiten durch die Jugend fröhlich machten und verjüngten. In Jupiter und Neptun und in einem indischen Bacchus sind der Bart, das ehrwürdige Haupthaar allein die Zeichen des Alters, und es ist dasselbe weder in Runzeln noch in hervorstehenden Backenknochen oder in tiefen eingefallenen Schläfen angedeutet. Die Wangen sind weniger völlig und die Stirn pflegt sich dort gewölbter zu erheben.«

So schildert Winckelmann mit immer neuen Lobpreisungen alle einzelnen Götter und Göttinnen, den majestätischen Jupiter mit dem immer heiteren Blick und den über der Stirn sich aufwärts erhebenden Haaren, die jupiterähnlichen

Brüder, Neptun und den zornigen Pluto; Mars und Mercur, die jugendlich sind, aber männlicher als Bacchus und auch als Apoll; Venus, welche an den sanft geöffneten schmachtenden Augen, Juno, die an den grossen Augen und dem gebieterischen Munde kenntlich sei, die jungfräuliche gereifte ernste Pallas, die das Haupt nicht stolz erhebt, sondern den Blick in stiller Betrachtung senkt; die behende schlanke Diana, die das Auge auf den Gegenstand ihres Vergnugens, die Jagd, richtet; Ceres, Proserpina, die Grazien, Nymphen; und zu den Göttinnen gesellen sich als ideale Bildungen die Amazonen, wie die Helden Herakles und Theseus zu den Göttern.

Wer immer, seit die Verkündigungen Winckelmann's vernommen worden waren, von antiker Kunst sprach, stand unter dem Zauberbann seines Vorbilds. Tausende versuchten dem hohen Flug seines Genius zu folgen, fast alle freilich nur, um dem Schicksal des Icarus zu verfallen.

Auch auf Herder's empfindlichen, erregbaren Sinn machten Winckelmann's persönliche Schicksale wie seine Lehre den tiefsten Eindruck. Er lebte ganz in Winckelmann'schen Gedanken und suchte sie in seine Auffassung der Welt einzufugen. »Jede Religion cultivirter Völker — die christliche nicht ausgenommen — hat ihren Gott oder ihre Götter mehr oder minder humanisirt; die Griechen allein wagten es, humanisirte Gottheiten, ihrer und der Menschheit würdig, in Kunst, das ist auf eine dem Gedanken rein und völlig entsprechende Weise darzustellen. Sie läuterten alles Schöne, Vortreffliche, Wurdige im Menschen zu seiner hochsten Bedeutung, zur obersten Stufe seiner Vollkommenheit, zur Gottheit hinauf, und theificirten den Menschen. Andre Nationen

erniedrigten die Idee Gottes zum Ungeheueren; sie hoben das Göttliche im Menschen zum Gott empor. Die griechische Kunst ist für Herder eine »Schule der Humanität«, ihre Schöpfungen sind ihm »bleibende Gedankenformen«, »ewige Charaktere«, die Göttergestalten »rein und richtig bestimmte Menschenideale«, Bacchus ist die »sichtbar gewordene ewige Fröhlichkeit«, Apoll »das höchste Symbol aller Heldenjünglinge der Menschheit«, seine Gestalt »ein sichtbar gewordener Heldengedanke«. Aber nicht Allegorien meint Herder damit, sondern Abstractionen der verschiedenen Menschenclassen, welche nach Natureigenschaften zu scheiden doch denkbar sei. Diese Menschenclassen habe die griechische Kunst auf die reinsten Begriffe gebracht und in unzerstörbaren Formen dargestellt.

Weit tiefer, und doch bescheidener, fasste die Frage Wilhelm von Humboldt — in dem Aufsatz über männliche und weibliche Form, der auch für seine persönliche Beurteilung so sehr merkwürdig ist.

Nach Humboldt ist wie das Ideal menschlicher Vollkommenheit überhaupt, so auch das Ideal menschlicher Schönheit auf die beiden Geschlechter vertheilt; und von den zwei verschiedenen Principien, deren Vereinigung die Schönheit ausmacht, überwiegt in jedem Geschlecht ein anderes. Bei männlicher Schönheit werde mehr der Verstand durch die Oberherrschaft der Form (*formositas*) und die Bestimmtheit der Züge, bei der Schönheit des Weibes mehr das Gefühl durch die freie Fülle des Stoffes und liebliche Anmut (*venustas*) befriedigt, obgleich jene beiden Eigenschaften stets sich vereinigen müssten.

Aber reine Männlichkeit, reine Weiblichkeit aufzufinden, sei unendlich schwer; in der Erfahrung schlechterdings unmöglich. Hier komme die productive Einbildungskraft zu Hilfe; sie sondere allen zufälligen Ueberfluss und alle zufälligen Schranken von ihrem Gegenstand und kleide das Unendliche der Vernunft in so bestimmte Formen, als sonst nur die zufällige und beschränkte Geburt der Zeit, das wirkliche Individuum zeige. Nur dem griechischen Künstler sei es gelungen, das Ideal selbst zu einem Individuum zu machen, also der allgemeinen Idee eine Persönlichkeit zu verleihen.

Mit diesem Satze berührt Humboldt ein Problem, von dem Winckelmann und Herder nichts wissen. —

Winckelmann hat zuerst die griechische Kunst als Geschichte, als Entwicklung, als Werden, Wachsen und Sinken in notwendiger Folge erkannt. Aber für die Götterideale hat er die Folgerungen nicht gezogen, die sich für uns aus seiner eigenen Lehre zu ergeben scheinen. Er redet von den Göttergestalten wie von einer plötzlichen Offenbarung, von einer poetischen Erfindung, einem höchsten Ausdruck für die Idee, der einmal gefunden ist — wie Athena gerüstet aus dem Haupte des Zeus springt. Die absolute Vollkommenheit kann eben nur eine sein. Der vaticanische Apoll ist der Apoll wie er sein soll; jeder Gott hat seine eine normale Form, die sein Wesen allein ausfüllt.

Aber so schön die Winckelmann-Herder'sche Auffassung von dem Gewinn an bleibenden, unveränderlichen Idealformen ist, welchen die Menschheit den griechischen Künstlern und ihrer Religion der Schönheit verdanke —, sie hellt das Problem

der Existenz dieser Formen nicht auf, sie deutet auf eine treibende Kraft, aber sie erklärt weder den Ursprung noch die Fortentwicklung.

Es ist nicht wahr, dass die griechische Religion eine Religion der Schönheit gewesen sei. Sie war, wie alle Religionen, eine Religion der Furcht und Hoffnung, des Entsetzens und Jubels, ohnmächtigen Jammers und des Dankes für Hilfe und Rettung. —

»Sonnenaufgang. Goldne Pfeile
Schiessen nach den weissen Nebeln,
Die sich röten, wie verwundet,
Und in Glanz und Licht zerrinnen.

Endlich ist der Sieg erfochten,
Und der Tag, der Triumphator,
Tritt, in stralend voller Glorie,
Auf den Nacken des Gebirges.«

So empfinden heute nur noch die Dichter. Aber in der farbenhellen Vorzeit war die Phantasie die Herrscherin des Menschenlebens. Wir sehen ruhig und lächelnd den Abendhimmel sich blutig rot färben. Aber den Stier der Weide erfüllt der Anblick mit Grimm und Entsetzen. Es ist nicht so lange her, dass das tiefere Rot den Menschen ein grässliches Vorzeichen schien.

Die Schrecken und Rätsel des Todes und das Geheimniss der Zeugung, die wunderbaren und machtvollen Erscheinungen der elementaren Welt, die Wunder der Existenz und des Laufs von Sonne, Mond und Sternen, die Morgenröte, die eilenden Wolken, Wind und Sturm, das Gewitter mit

dem rollenden Donner und dem zündenden, tötenden Blitz — das sind die ersten und mächtigsten Eindrücke, die den kindlichen Sinn der Menschen in immer neuen Bildern und Formen an geheimnissvolle Naturgewalten banden, die zu versöhnen und zu besänftigen sind. Auch nachdem längst dumpfe Gewohnheit und verstandeshelle Erfahrung dem Menschen jene »titanische Sicherheit« gegeben hatte, »mit der wir sagen: die Sonne muss aufgehen«, musste die völlige Unfassbarkeit der Thatsache eine ähnliche Wirkung üben, wie heute jeder Versuch, die Unendlichkeit des Raums und die Zeit nicht nur mit philosophischen Formeln zu umschreiben, sondern wirklich und deutlich uns vorzustellen, die Schranken, in welche die menschliche Einsicht gebannt ist, fühlbar macht — gemäss dem alle geistige Entwicklung beherrschenden Gesetz, dass in endloser Reihe sich der höheren Fähigkeit stets ein entsprechend feineres Problem entgegenstellt.

Was wir als Inhalt der griechischen Mythologie kennen, ist ein kleines Bruchstück aus den übereinander geschichteten Welten von Gleichnissen und Träumen, welche das Menschengeschlecht aus dem grossen Bilderbuch der Natur, in dem ihm nichts Erhabenes und nichts Kleines entging, weder der Aar, der sich der goldenen Sonne nahe im lichten Aether wiegt, noch die Schlange, die im Erdboden verschwindet, ablas und ausspann —, wie im Wechselgesang die nemliche Erscheinung bald in freundlichen bald in grässlichen oder wehmütigen Bildern ausdrückend. Denn wie eines dieser Bilder dem nachfolgenden Geschlecht nicht mehr verständlich und damit zum Namen geworden ist, taucht für die-

selbe Naturgewalt und ihr Aufgehen und Verschwinden ein neues Gleichniss, eine neue Gestalt, ein neues Gedicht aus dem Born der Sprache und Poesie empor, bis dieser lebendige Born — nicht versiegt, denn er hat niemals ganz aufgehört, neue Bilder heraufzusenden, aber allgemach schwächer wird, und von den gewaltigen, uralten Tönen und Gleichnissen der Naturpoesie, welche nicht verrauscht und vergessen sind, die Namen und Personen der Götter und Helden und ihre Sagen, an die sich immer wieder neue Sprossen ansetzen, übrig bleiben.

Es muss in diesem langsamen Werden und Wachsen einen langen Kampf der Ideen gekostet haben, ehe die Menschen sich selbst der sie umgebenden Natur gegenüber erhaben, als Herrscher fühlen konnten und damit die Möglichkeit gegeben war, in und über den elementaren Mächten, die sie in Furcht und Hoffnung verehrten, Götter nach dem Ebenbilde des Menschen zu suchen und zu gestalten.

Die phantastische, zufällige und wechselnde Aehnlichkeit, wie sie die zusammengeballte Wolke, ein Baumstamm, ein Stein, der gespenstisch leuchtende Mond — mit einem laufenden Thier, einer Waffe, einem Arm, einem Menschenantlitz bot, traf und reizte mit der allgemein poetischen Empfindung zugleich den specifisch zeichnenden Sinn. Sobald sich menschliche Götter aus den phantastischen Nebelbildern erhoben, trieb die Macht des Princips zu ihrer bildlichen Darstellung.

Nicht so sind die Götterbilder entstanden, dass man an den Stein, der den Gott bedeutet, einen Kopf und dann Arme ansetzte. Es liegt im Wesen des künstlerischen Schaffens, dass es nach dem Höchsten und Edelsten strebt. Wer

sich nicht das letzte Ziel steckt, sondern ein näheres, bequemeres, wird auch dies nähere nicht erreichen. In dem Moment, in dem ein Grieche zum erstenmale das Bild der Gottheit, wie es in kraftvoller und schöner Menschengestalt in seinem Geiste lebte, auch sinnlich sichtbar, mit noch ungeübter Hand, noch unsicherem Blick, in Thon formte oder in Holz schnitzte, empfand er dieselbe Seligkeit des Schaffens, wie sie Phidias empfand, als er den olympischen Zeus schuf. Er und seine Genossen hielten sein Werk nicht geringer als Phidias das seine. Es war für sie so voll der Gottheit, als nur je ein Werk der vollendeten Kunst für die Zeitgenossen sein konnte. Es war eine ungeheuere That gethan; des Schönheitsgefühls, das in jenem ersten Bildner lebte, war er sich selbst nicht bewusst; es war ihm gelungen vor Augen zu stellen und auszusprechen, was alle bewegte; es war ein Wunder durch seine Hand geschehen; und die schöne Legende von dem Maler, der in Todesgefahr das Madonnenbild, das er eben vollendet, um die rettende Hand bittet — sie wird damals Wahrheit gewesen sein.

Die Gestalt, die dieser früheste Bildner formte, konnte für ihn nur den einen Gott bezeichnen, dessen Existenz und Macht ihm im Sinne lag, dessen deutliches Walten er in der Natur, wie in seinem eigenen, seiner Familie, seines Volkes Schicksal, segnend und verderbend, zu spüren meinte. Aber wenn alter Glaube schon Zeichen und Offenbarungen dieses Gottes kannte, so mussten diese Zeichen mit dem neuen Bild verbunden werden. Die menschlich gedachten himmlischen Mächte, die den Blitz schleudern und die Gewitterstürme beherrschen, sie müssen die sinnlichen Zeichen dieser Herrschaft,

und alle Götter müssen die Waffen in Händen tragen, mit denen sie die eignen Feinde und die Feinde ihrer Anbeter erbarmungslos und unentrinnbar niederschlagen.

Indem das Volk allgemein mehr oder minder deutlich, indem die Künstler mit jener Klarheit und Bestimmtheit der Phantasie, die ihr ewiges und neidenswertes Vorrecht ist, sich die Gottheit menschlich dachten, mussten die gewaltsamen und übertriebenen phantastischen Bilder, welche die Gewalt und Schreckhaftigkeit der Naturmächte in Gestalten gefasst, sich von selbst reinigen und mildern. Die künstlerische That entspricht genau dem Punkte, an dem sich die veränderte religiöse Auffassung befindet. Aber auch wo diese Reinheit noch nicht eingetreten wäre — denn dies ist an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Göttern verschieden rasch geschehen —, empfand der Künstler keinen Conflict. Wo etwa noch eine alte mythologische Vorstellung jenem Process widerstrebte, wo etwa eine Gottheit noch immer vielarmig geglaubt wurde, oder mit einem Pferdekopf auf Menschengestalt, würde der Künstler, der dann in eben diesem selben Strom der religiösen und mythologischen Vorstellungen stand, diese Missbildung mit derselben religiösen Begeisterung, mit demselben ehrfürchtigen Glauben an die Macht der Gottheit dargestellt haben, wie eine rein menschliche Gestalt. Aber solche Missbildungen, die vereinzelt vorgekommen sein mögen, bezeichnen nicht eine eigene Uebergangsstufe, sie machen keine eigene Entwicklung innerhalb des Werdens aus. Es sind Ausnahmen und Verkümmerungen; es sind Schlacken in dem Metalle, die nicht mit in Fluss kamen, die stehen blieben.

Sobald die Vermenschlichung der Götter und damit die Kunst beginnt, geht sie auf die ganze und reine Menschengestalt aus. Wenn Sprache und Poesie noch schwanken können und Unvereinbares vereinen, so drängt die Kunst zum Sieg. Poesie und Kunst schreiten, wie im Wettlauf, auf derselben Bahn vorwärts; der unvergleichliche Schönheitssinn der Griechen, ihre unvergleichliche künstlerische Begabung feiern ihre Triumphe; aber sie feiern diese Triumphe, ohne es selbst zu wissen. Die Forderung der Schönheit als solcher, als selbständiger künstlerischer Aufgabe — diese Forderung hat auch das Periklcische Zeitalter der ersten Kunstblüte noch nicht aufgestellt, sondern diese Forderung ist in dem Wandel der religiösen Vorstellungen eingeschlossen, sie wächst mit diesen Vorstellungen und durch sie, sie wird immer mächtiger und beherrscht das Gefühl, aber sie tritt erst sehr spät in das Bewusstsein.

Die künstlerische That jenes ältesten frühesten Bildners war die freieste und schöpferischste von allen. Sie geschah nicht einmal an einem Ort: sie geschah an unzähligen Orten unabhängig, nachdem die menschliche Entwicklung so weit gereift war. Aber schon der nächste Nachfolger, sobald er das vorhandene Götterbild gesehen, hatte nicht mehr dieselbe Freiheit. Seit jener ersten That wird kein Götterbild mehr zum erstenmale gleichsam aus dem Nichts erschaffen, auch nicht von den grössten Meistern, von Phidias oder Polyklet. Sondern die Phantasie ist von nun an stets gebunden an das bereits vorhandene. So sieht der Gott aus, den alles Volk verehrt und kennt. Jedes künftige Bild desselben muss gleich kenntlich sein. Aber bald kann sich

der Künstler die Gottheit nicht mehr so denken, wie er sie dargestellt sieht: seine Religion selbst ist von seinem vorgeschritteneren Schönheitssinn abhängig. Der Göttertypus ist ein Compromiss zwischen dieser neuen Forderung und der Bewahrung des vorhandenen Charakters, der allein den Gott kenntlich macht.

Man beginnt die Sonderbarkeiten des Idols zu drehen und zu wenden, den ganzen Kopf auf eine besonders bedeutsame Eigentümlichkeit hin durchzunehmen und umzuformen, bis endlich eine Gestalt herauskommt, die die wesentlichen Züge des Idols bewahrt und doch der neuen Vorstellungsweise genügt. Dieser Process wiederholt sich mit der fortschreitenden Entwicklung der Religion und des Geschmackes immer von Neuem. In der langen Reihe von Künstlern, die an dieser Aufgabe arbeiten, pflegt dann einer den Ruhm des Schöpfers zu haben — er ist nicht der erste Schöpfer, vielleicht nicht einmal der, dem die Umbildung in ein existenzfähiges und schönes Bild in der That das meiste und folgenreichste verdankt, aber er ist der Künstler, der seinen Zeitgenossen und zugleich der Folgezeit durch die Erreichung einer gewissen Höhe zuerst Genüge that; und es gesellt sich dazu das grössere oder geringere Ansehen der Cultstätte, der dies Bild diente. Dieses berühmteste und anerkannteste Bild wurde wieder für die folgenden Künstler massgebend, nicht als ob es die Entwicklung abgeschlossen hätte, sondern als neues Thema für neue Variationen. Denn die Entwicklung selbst ist ohne Ende. Jede Zeit hat ihr eigenes sittliches und Schönheitsideal. Ein Götterbild, das zur Zeit des Pisistratus Gipfel und Ende menschlicher Kunst schien, das die

strengen Bekenner der Gottheit vielleicht als weichlich, als gewagte Neuerung, als voll von modernem Geiste tadelten — war hundert Jahre später ehrwürdig durch altertümliche Strenge und Einfachheit, und wieder hundert Jahre später ein sonderbarer Rest längst vergangener Zeiten, durch seine Sonderbarkeit selbst merkwürdig, und um so heiliger.

Sie sehen leicht, wie weit wir uns von der Winckelmann'schen Vorstellung unbezeichneter Schönheit im Reich unkörperlicher Ideen entfernt haben. —

Man führt die Götterideale zum Beweis dafür an, wie die griechische Kunst die Natur überbiete, wie sie, um das geistige Wesen der Götter zum Ausdruck zu bringen, durch eigenmächtige Schöpfung eigene übernatürliche Formen gefunden habe.

Mit mehr Recht wird man, umgekehrt, sagen dürfen:

Diese Ideale verdanken ihre Existenz einer ursprünglich ungenügenden, die Natur nicht erreichenden, weit hinter ihr zurückbleibenden Naturnachahmung.

Jener erste Künstler eines Schnitzbildes — wie weit mag er in seinem kindlichen Versuch hinter den Formen der Natur zurückgeblieben sein, wie viele Fehler und Unmöglichkeiten mag sein Bild enthalten haben! Aber mit seinen Fehlern band es alle künftigen Geschlechter.

Wenn heute ein Künstler eine Allegorie, überhaupt irgend einen Idealkopf zeichnet und dabei dem Phantom einer möglichst unpersönlichen, unbezeichneten Schönheit nachjagt, bleibt sein Werk todt und leer. Es gewinnt Leben und Reiz nur dann, wenn der Künstler eben aus dem Leben selbst individuelle, persönliche, porträthafte Züge hineinträgt.

Die Persönlichkeit, die Individualität eines griechischen Götterideals ist nicht unmittelbar aus dem Vorbild des Lebens geschöpft, aber sie ist aus der unvollkommenen Naturnachahmung der frühesten Versuche herabgeerbt. Nur dem griechischen Künstler sei es gelungen, rühmt Humboldt, das Ideal selbst zu einem Individuum zu machen; nur die antike Kunst kleide das Unendliche der Vernunft in eben so bestimmte Formen, als sonst nur die zufällige und beschränkte Geburt der Zeit, das wirkliche Individuum, zeige.

Das Rätsel löst sich: dem Götterideal wohnt in der That von Anfang an ein Element inne, das eine zufällige und beschränkte Geburt der Zeit ist: das Gepräge des ersten unvollkommenen Versuchs, das nach der Individualität des Künstlers und nach der Landschaft, in welcher der Versuch unternommen wurde, sehr verschieden ist. Denn nicht in jeder Landschaft pflegte man dieselben Fehler zu machen. Die älteste Kunststufe bringt es überall nur zu wenigen conventionellen Darstellungsweisen der menschlichen Gestalt, des Kopfes und Antlitzes. Aber diese conventionellen Darstellungsweisen sind verschieden nach Volksstämmen, Landschaften und Kunstschulen. So hat jedes Ideal seine persönliche und landschaftliche Mitgift der Form. Seine Geschichte ist davon abhängig, ob es zuerst in Attika, in Aegina oder im Peloponnes zur Entwicklung gelangt ist, und in welcher Epoche; denn auch der attische, äginäische, peloponnesische Schultypus ist verschieden nach den verschiedenen Epochen. Aber alle diese Schulen gehören derselben Nation an; und sie eilen in ihrem Fortschreiten einem allen gemeinsamen Höhepunkt national griechischer Kunst zu —

wie im Verlauf der Geschichte des Menschengeschlechts, langsam aber fühlbar, die verschiedenen Nationen die ihnen eigenen Schönheitsideale gegenseitig annähern. Diesem Zug entsprechend sucht die griechische Kunst ein allgemein gültiges, gleichartiges Ideal der Göttlichkeit, an welches die einzelnen selbständigen Typen angeähnlicht werden. Und umgekehrt werden durch Abspalten und Abändern aus den gegebenen Idealen neue gewonnen — unbewusst durch religiös mythologische Naturnotwendigkeit, wie bewusst durch freie künstlerische Wahl.

Die Gottheiten des Apoll und der Artemis sind jede aus eigenen Anfängen erwachsen. Aber Glaube und Poesie verehrte sie als die reinen Zwillingskinder der Leto. Die bildende Kunst hat ihren ursprünglich verschiedenen Zügen nach und nach nicht nur den allgemeinen Charakter olympischer Göttlichkeit, sondern eine besondere ungemein nahe und augenfällige geschwisterliche Aehnlichkeit aufgeprägt.. — Demeter sucht, alle Länder durchwandernd, klagend ihr Kind Kora, die mit den Blumen des Frühlings aus dem Schoosse der Erde zur Mutter zurückkehrt. Können wir sie uns anders denken, als dass in Kora sich die Züge der Mutter verjüngt wiederspiegeln? — Hebe wandelt auf dem Olymp neben Hera, als ihr Lieblingskind, die schönste unter den Göttinnen. Wie soll sie dem sinnenden Auge der Künstler erschienen sein, wenn nicht als Kind der Hera? Die Kunst wiederholte für sie die Züge des älteren Ideals der königlichen Hera, aber in der heiteren Anmut der Formen und in der Fröhlichkeit der Jugend, deren Bild sie ist.

Ich möchte, dass es mir bis hierher gelungen wäre, die

wichtigsten Principien der Entstehung der Götterideale klar zu machen. Vielleicht werden die Bedingungen, unter denen sie stattfinden konnte, sich durch einige Beispiele noch deutlicher aufzeigen lassen.

Die berühmteste uns erhaltene Darstellung des Zeus, ist der prachtvolle Kopf des Zeus von Otricoli. Sie entsinnen sich Alle dieses gewaltigen Antlitzes, mit der mächtigen, hoch ansteigenden Stirn, den geheimnissvoll in tiefen Augenhöhlen liegenden Augen, mit dem löwenähnlich gesträubten, in vollen Wellen an den Seiten des Antlitzes herabfliessenden Haupthaar, dem königlichen Bart, der sammt den reichen Locken das Gesicht umschliesst. Der Kopf entspricht dem Ideal des Zeus, wie es Winckelmann forderte; er muss jeden modernen Beschauer durch die imponirende Gewalt seiner Erscheinung zur Bewunderung zwingen. Aber Phidias, dem dieser Kopf noch vor nicht langer Zeit zugeschrieben wurde, würde sich von ihm entsetzt abgewandt haben, wie von einer krankhaften Missbildung. Diese gewaltsamen, leidenschaftlichen Formen sind weit entfernt von der gelassenen Schönheit, von der heiteren Majestät, von dem sich selbst genügenden, stillen Frieden, in dem er, in frommem Sinne, den höchsten Griechengott erschaute. Der Kopf seines Zeus zeigte nicht die unnatürlich gesteigerte Oberstirn und die, wie ein Gewölk über den Augen lagernde, vorquellende Unterstirn, und nicht das mähnenartig sich bäumende Haupthaar. Der Phidias'sche Zeuskopf zeigte vielmehr das ruhige, sogenannte griechische Profil, das der attischen Schule eigentümlich ist. Das Haar war nicht gesträubt; es fiel in dichten weichen Locken, Stirn und Gesicht

anmutig umrahmend lang herab, deutlich gesondert von dem üppigen weichen Bart. Wir konnen noch die Aenderungen angeben, die Phidias an dem älteren attischen Zeusideal, das ihm von Jugend auf vertraut war, vorgenommen hat. Er hat die schräg zurückliegende Stirn des älteren attischen Profils vorgerückt und erhöht, die Augen tiefer in mächtigere Augenhöhlen gelegt, Mund und Kinn zur Schönheit umgeformt, das schematisch geordnete Haar in wallende Locken aufgelöst, dem keilförmig spitzen Bart Fülle und Bewegung verliehen. Aber alle diese Aenderungen sind wie mit leichter leiser Hand in flüssigem Stoff geformt; von einem gewaltsamen, mühseligen Herauskämpfen des Ideals aus dem Idol erkennen wir kaum eine Spur. Mit gutem Grund.

Zeus stand erhaben über den übernatürlichen Göttern, wie über der Natur. Den Zeus hat in dem für den religiösen Glauben bedeutsamsten Moment der Entwicklungsgeschichte der griechischen Mythologie der dieser innewohnende monotheistische Zug über alles andere in die Höhe erhoben. Licht, Himmel, Gottheit sind untrennbar verbundene, in einander laufende, schwer zu sondernde Vorstellungen: Zeus ist der eigentliche und höchste Gott, der Himmel selbst oder der Herrscher des Himmels und des Alls. Der erhabenste religiöse Schwung, dessen die Seele der griechischen Dichter fähig war, bemühte sich den Gedanken der Gottheit des Zeus zu vertiefen; und zugleich ist die dieser Gottheit zu Grunde liegende Naturbedeutung des Himmels nie völlig vergessen worden. Es war ein längerer Kampf, eine höhere Kraft der poetisch und plastisch gestaltenden Phantasie notwendig, um jene geheimnissvolle, allwaltende, göttliche Gewalt,

jene unbegreifliche Macht des Himmels in menschlicher Gestalt zu denken und sinnlich darzustellen, als bei andern Göttern, deren weniger mächtiger Inhalt leichter und rascher ein Gefäss fand. Als längst Apoll in Jünglingsgestalt in dem Sinne der Griechen lebte, rang die Phantasie noch um die Gottheit des Zeus zu umspannen. — In einer um so viel späteren Entwicklungsstufe der Kunst setzt das Ideal des Zeus ein, und darum hielt keine Sonderbarkeit den schaffenden Genius des Phidias spröde zurück; die gegebenen Formen gestatteten ihm das Höchste und Edelste, das er empfand, in sie hineinzulegen, sie zu Leben und Reichtum ohne Gleichen umzuschmelzen.

Während für das Ideal des Zeus durch Phidias der attische Typus zum allgemein griechischen wurde, hat Hera die landschaftliche Mitgift des peloponnesischen Ursprungs stets bewahrt. Unter den Schilderungen der Götter, welche W. von Humboldt versucht hat, ist diejenige der Hera die glänzendste:

». . . . nicht wie die Göttin der Liebe durch einladende Sehnsucht, noch wie Latonens Tochter durch jugendliche Unbefangenheit verrät Juno das Weib, sondern durch eine ruhige über das ganze Wesen verbreitete Fülle. Auch der Schatten der Begierde verschwindet, und innere Selbstgenügsamkeit hebt sie aus dem Kreise irdischer Beschränktheit hinweg. Ihre hehre Gestalt, ihr weites rundgewölbtes Auge, und der Ausdruck der Hoheit in ihrem Munde geben ihr eine Würde, welche jede Spur der Bedürftigkeit vertilgt. Indem sie aber hierin die Weiblichkeit gleichsam verläugnet, dankt sie derselben ihre ganze übrige Schönheit. Weiblich ist die Fülle ihres Wesens, eine weibliche langsam ausstra-

lende Kraft ihre wohlthätige Macht, und zugleich ist beides mit lieblicher Anmut und allen Reizen der Jugend geschmückt. Denn wie sich jede Gottheit des Vorrechts erfreut, alles menschliche zu geniessen und zu leiden, ohne über den Augenblick der Gegenwart hinaus, den Sterblichen gleich, beschränkende Folgen zu erfahren, so kehrt auch Juno ewig als jungfräuliche Braut in Zeus' Umarmung zurück.«

»Dennoch erscheint die Weiblichkeit nicht in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit in ihr, nicht wie sie, noch unverändert durch die Persönlichkeit, aus der Hand der Natur kommt. Vielmehr mit der Gottheit vereint, wird sie von dieser emporgetragen. Kühner erhebt sich daher die Gestalt der Göttin, freier wölbt sich das Auge, stolzer gebietet der Mund, und frei von den Schranken des Geschlechts, ist sie allein mit den Vorzügen desselben begabt. Der Ausdruck der göttlichen und weiblichen Natur verliert sich sanft in einander, und jeder wird durch den andern gegenseitig erhöht oder gemässigt. Die üppige Fülle der Weiblichkeit, der es leicht an Haltung gebricht, wird in einen sich selbst beherrschenden Reichtum verwandelt, und die weibliche Kraft, die von ausserer Notwendigkeit abhängt, erscheint mehr durch eine innere gebunden. Wo hingegen die furchtbare Grösse der Gottheit Schrecken erregen könnte, da verbannt ihn die Sanftmut des Weibes. Durch sie erscheint der feste Rathschluss, den die Götterstirn verkündet, nicht von Willkür und Laune abhängig, sondern an die hohe Ordnung der Dinge geknupft, und der feierliche Ernst, welcher die Göttin umgiebt, verliert jeden Anschein der Härte, da er aus weiblicher Zucht und Sittsamkeit hervorgeht.«

»Hier also tritt die Weiblichkeit in einer neuen Gestalt auf. Es ist nicht das eigene Ideal derselben, welches wir sehen, nicht eine Gestalt, welche ihre Vorzüge, wie ihre notwendigen Schranken, zu zeigen bestimmt wäre; es ist das Ideal einer geistigen Natur überhaupt, welche um einen Körper anzunehmen, sich notwendig zu einem Geschlechte bekennen musste, und nun das weibliche wählte.« —

Aber diese, wie W. von Humboldt glaubt, über männliche und weibliche Form erhabene, geistige Natur war von Ursprung an nur als Gattin des leuchtenden Himmelsgottes gedacht; ihre grossartigen und anmutigen Züge entsprangen nicht dem erträumten Vorbild einer unbezeichneten, wasserhellen Schönheit, sondern der mühevollen Umformung eines peloponnesischen Idols mit fast männlichen, starken Backenknochen, mit breiten, vollen Lippen, mit vorquellenden Augen, die den Beschauer, wie der Stier seinen Gegner mit Hörnern und Blick, zu umfassen schienen. Daraus ist jenes königliche Bild entstanden, das Goethe wie ein Gesang Homers dünkte; und noch später, als Glaube und Poesie sich getrennt, und in dem Streite um die Götter die Poesie gesiegt hatte, das noch anmutigere Bild von schmelzender Schönheit, in dem von der alten rohen Symbolik der Kuhaugen nur noch eine eigene ruhige Hoheit des Blickes übrig geblieben ist.

Wenn die Gestalt des Zeus Athen, die der Hera dem Peloponnes ihre Individualität verdankt —, das Ideal der Medusa, das ich als letztes Beispiel anführen will, reicht in Zeiten zurück, in denen unser Blick die Spuren landschaftlicher Unterschiede der Kunstschulen noch nicht zu erkennen vermag, in die fernen frühesten Zeiten, in denen phantastische

Aehnlichkeiten und Naturspiele den zeichnenden Sinn zuerst trafen und reizten.

Sie erinnern sich der berühmten Medusa Rondanini in der Münchener Glyptothek. Goethe sah sie noch in Rom im Palast Rondanini, seiner Wohnung gegenüber. Er rühmt die hohe und schöne Gesichtsform, in der das ängstliche Starren des Todes unsäglich treffend ausgedrückt sei. Nur einen Begriff zu haben, dass so etwas in der Welt sei, dass so etwas zu machen möglich war, mache einen zum doppelten Menschen.

Der Beschauer, wenn er von dem plötzlichen Anblick dieser Medusa festgehalten wird, glaubt den Kopf einer Sterbenden zu sehen, und sieht nichts als ein Ornament. Es ist eine Maske, ohne jede Andeutung eines Zusammenhanges mit dem Körper; jede Spur des Halses fehlt — es ist ein Kopf, der für sich allein zu existiren scheint, also ein Ding gegen die Natur, das als solches Widerwillen und Grauen hervorrufen muss, das für sich allein und in sich allein alle Bewegungen und im Erstarren alle Schmerzen zu sammeln scheint, die sich sonst auf die gesammte Gestalt vertheilen. Aber dieses Ding gegen die Natur fesselt und entzückt den Blick durch die strenge Gesetzmässigkeit der Erscheinung, die wir an den Schöpfungen der Natur, und, auf dem Gebiete der Kunst, in regelmässig entwickelten Ornamentformen am leichtesten bewundern und verstehen lernen.

Das Antlitz ist breit und stark. In kleinen, wilden Locken sträubt sich das Haar, wie in Lichtwellen, nach aussen. Die Schlangenköpfe, die dazwischen hervorsehen, mögen sich noch bewegen und drohen, aber sie sinken kraftlos herab, wie die

kurzen, breiten Flügel über der Stirne matt gesenkt sind. Die Augen sind weit und starr geöffnet; allein im Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, regt sich noch Bewegung und Leben. Ein dämonisches Wesen scheint einem Feind, einem Sieger zu unterliegen gegen seinen Willen, vielleicht gegen das Schicksal, in ungebeugtem Trotz und Schmerz. Es ist ein unheimliches Grauen, ein Erstarren, das dieses Schauspiel hervorruft, wie in der Fabel zu Stein wird, wer das Medusenhaupt ansieht.

Dies Medusenhaupt kann uns als Symbol für die schöpferische Kraft und die geduldige Genialität der griechischen Kunst gelten.

Vergleichen Sie die Medusenköpfe, die moderne Maler geschaffen, nicht einmal aus dem Nichts, aber nach unklaren Reminiscenzen, in der Absicht neues und frappantes zu geben, und nicht in der alten geistigen Strömung, die in langsamem Flusse Zoll für Zoll die überlieferte ererbte Form ausbildet. Mit welchem Aufwand von Schlangen und Gewürm, mit welchem Aufwand von Grau und Grün suchen sie den Eindruck des Schreckens hervorzurufen! Und es ist ein Kinderspott neben der einfachen Grösse, der unbegreiflichen Gewalt der Rondanini'schen Medusa. Wir können die Darstellungen der Medusa in langer Reihe zurückverfolgen, bis zum Ausdruck verzerrter Wut und Bosheit, zum fratzenhaften, thierischen. Die frühesten und die handwerksmässigsten Versuche können bei uns statt des Entsetzens, das sie erstreben, nur Lachen erregen.

Nicht also die schaumgeborene Göttin der Schönheit und Liebe, nicht die stralende Jünglingsgestalt Apolls ist der

erste Vorwurf gewesen, an dem sich die Hand griechischer Künstler versuchte, sondern eine in einen Kreis gezeichnete Fratze, ein Gespenst, ein entsetzliches, rohes Symbol des Todes und Verderbens. Aber auch dieses Symbol haben die Griechen in jahrhundertelangem, immer erneutem, geduldigen Ringen zu vollkommener Schönheit umgeschmolzen. Unter allen Idealen ist die Medusa das eigenartigste, persönlichste; der sprödeste, am meisten widerstrebende Stoff allein hat der griechischen Kunst den höchsten Triumph der Schönheit möglich gemacht.

Wer mag, kann auch hieraus die Lehre ziehen: das beste, was einem Künstler und jedem Menschen zu Theil werden kann, kommt ungerufen und ungebeten wie das Sonnenlicht. Aber alles Glück und alle Gaben des künstlerischen Genius bleiben verschwendet und ohne Frucht, wenn nicht unaufhörliche, mühevolle Arbeit sich ihrer würdig macht. —

Die Fachgenossen, welche dem vorstehenden Vortrag ihre Aufmerksamkeit schenken mögen, werden leicht erkennen, in wie weit ich in der Auffassung der griechischen Mythologie Welcker, Kuhn, Max Müller folge und mit ihnen übereinstimme oder mich von ihnen trenne, und ebenso, in wie fern ich mit Conze und Dilthey (Annali dell' Ist. 1871 S. 212 ff. Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland Heft 53. Archäol. Zeitg. XXXI. S. 78 ff.) zusammentreffe oder mich von ihnen scheide. Das worauf es mir bei meinen Auseinandersetzungen ankommt, liegt — wie ich durch eine Erfahrung des mündlichen Vortrags veranlasst bemerke — natürlich nicht darin, dass überhaupt eine historische Entwicklung stattgefunden hat, sondern darin, dass diese historische Entwicklung unter einem bestimmten Gesetz stattgefunden hat, für welches sich sehr lehrreiche Analogien auf einem anderen Gebiet in der Darwin'schen Theorie auffinden lassen. Den Grundgedanken der Ableitung der griechischen Götterideale habe ich bereits kurz ausgesprochen in meiner Recension von Conze, Heroen- und Göttergestalten der griechischen Kunst, in der Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1874 S. 487 ff. Dasselbe Princip lässt sich in der bildlichen Ueberlieferung überhaupt nachweisen. Vgl. Loeschcke in der Archäol. Zeitung XXXIV. S. 108 ff.

S. 10. Die angeführten Verse sind von Heine, im Atta Troll. Die darauf folgende Stelle vom Abendrot beruht auf Rumohr, Der letzte Savello.

S. 11. Vgl. Max Müller, Essays II. S. 85 f.: »Für uns ist Alles Gesetz, Ordnung, Notwendigkeit. Wir berechnen die zurückstralende Kraft der Atmosphäre, wir messen die mögliche Dauer

der Morgenröte in allen Himmelsstrichen, und der Aufgang der Sonne überrascht uns ebensowenig wie die Geburt eines Kindes. Könnten wir aber wiederum glauben, dass es in der Sonne ein Wesen wie das unserige gäbe, dass in der Morgenröte eine Seele wäre, empfänglich für menschliches Mitgefühl — könnten wir uns dazu verstehen, einen Augenblick auf diese Kräfte als persönlich, frei und anbetungswürdig zu blicken, wie verschieden würden dann unsere Gefühle beim Morgendämmern sein! Jene titanische Sicherheit, mit der wir sagen: Die Sonne muss aufgehen, war den ersten Naturanbetern fremd, oder wenn auch sie anfingen, die Regelmässigkeit zu fühlen, mit der die Sonne und die übrigen Sterne ihr tägliches Werk verrichten, so dachten sie doch an freie Wesen, die zeitweilig in Knechtschaft gehalten wurden, die eine Zeitlang gekettet und einem höheren Willen zu gehorchen verpflichtet waren, die aber sicherlich, gleich Herakles, am Ende ihrer Mühen zu grösserer Herrlichkeit aufsteigen würden.«

S. 12. Vgl. Leon Battista Alberti De statua: *Artes eorum qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur ortas hinc fuisse arbitror. Nam ex trunco glebave et huius modi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire, quod ad veram simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur.* Lionardo da Vinci, Trattato della pittura II: *Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale benchè paja piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri, imbrattati di varie macchie, o pietre di varj misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi. Ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti, ed abiti, ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t' immaginerai. — Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, o altri simili luoghi, li quali se ben fieno da te considerati, tu vi*

troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali, e d' uomini, come di varj componimenti di paesi, e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perchè sieno causa di farti onore. Perchè nelle cose confuse lo ingegno si desta a nuove invenzioni. Robert Schumann in den musikalischen Haus- und Lebensregeln: »Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukuk — forsche nach, welche Töne sie angeben.«

S. 19. Vgl. Conze, Heroen- und Göttergestalten S. 3: »... Wenn auch die Vorstellungen von Göttlichkeit, Würde, Schönheit in den Jahrhunderten und an verschiedenen Orten wechselnde waren und dieser Wechsel in ganz gleicher Weise seinen Einfluss übte auf ein Zeusbild, auf einen Poseidon, Apollon, Hermes, auf Aphrodite, Artemis u. s. w., entstand dennoch durchaus keine Uniformität, welche die Betrachtung der einzelnen Gestalten nach Aufweisung der ihnen gemeinsamen Entwicklungsperioden überflüssig machen würde. Jede solche Idealgestalt ist ein Individuum, und sie verhalten sich ganz wie Menschen, welche unter gleichen Verhältnissen, deren Einfluss alle erfahren, doch je nach ihrer Eigenart verschieden sich benehmen ...... Wenn in späteren Zeiten das Griechentum Jugendlichkeit, Lieblichkeit, glatte Wangen sucht, wenn auch bei den Göttern die Bärte verschwinden, die Gewänder fallen, so folgt diesem Zuge z. B. das Zeusbild nicht völlig, weil die Idee seiner Gottheit dem einen besonderen Widerstand entgegensetzt.«

S. 21. Durch etwas veränderte Fassung und noch mehr durch die nachfolgenden Worte habe ich den für Welcker's Auffassung des Zeus besonders charakteristischen Satz (Götterlehre I. S. 180) eingeschränkt: »Zeus stand allein über den übernatürlichen Göttern, wie, ehe sie waren, über der Natur.«

Ueber »Zeus im Gewitter« Welcker ebend. S. 165 f.: »Durch diese gewaltige Erscheinung, die wie ein heftiger Pulsschlag die ganze Natur durchzuckt, oft den ganzen Gesichtskreis des Himmels durchstürmt, erhob sich immer von neuem der Himmel zu dem göttlichen Ansehen unter den Wesen der Natur, das ihm das allgemeine Gefühl der Gottheit von Anfang an angewiesen hatte. Sonne und Mond, sonst grosse Götter, verbergen sich vor dem

Donnergott, die Nacht scheint einzubrechen, das Meer wird durchpeitscht, das Land überflutet oder von Hagel bedeckt, die Berge zittern, die Winde brausen und wie Pfeile schlagen die Blitze in den Grund.«

S. 25. Ueber die Entwicklung des Typus der Medusa und die ursprünglichste Bedeutung desselben: Dilthey, Annali dell' Istituto archeologico 1871 S. 212 ff. Holm, *La triquetra nei monumenti dell' antichità*. Palermo 1871 (aus der Rivista Sicula). Deecke, Etruskische Forschungen II. (1876) S. 104 f. Es ist mir nicht zweifelhaft, dass das Medusenhaupt zuerst allein als ein in einen Kreis gezeichnetes Gesicht dargestellt und erst auf einer etwas späteren Stufe der laufende Körper an das Gesicht angefügt wurde, was sich mit Deecke's Erklärung wohl vertragen würde. Aber jeder Archäolog wird leicht nachweisen können, dass Deecke irrt, wenn er behauptet, dass sich das idealisirte Haupt der Pallas Athena selbst aus dem Gorgoneion entwickelt habe. Der Kopftypus der Athena hat sich weder aus dem Gorgoneion, noch kann er sich überhaupt aus einem nur en face existirenden Gesicht entwickelt haben; er ist vielmehr aus einer sehr frühen Stufe des attischen Kopftypus, für welche die Ansicht im Profil die massgebende ist, herausgebildet. Man kann dies z. B. an der Serie von Abgüssen attischer Münzen sehr deutlich verfolgen, welche vor Jahren, auf meine Veranlassung, Hr. Postolakka zusammengestellt hat und welche in mehreren Exemplaren nach Deutschland gelangt ist. — Lehrreiche Zusammenstellung von knidischen Münztypen der Aphrodite gibt Imhoof-Blumer, *Choix* pl. IV, 127—137, von sicilischen des Apoll Percy Gardner, *Sicilian Studies* (London 1876) pl. III, 19—26.

Das Titelbild gibt die Nachbildung des Kopfs des Phidiasschen Zeus auf der unter Hadrian geprägten Münze von Elis nach Archäol. Zeitung XXXII. Taf. 9. Ueber diese Münze: J. Friedländer, Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. S. 24. Overbeck, Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philol.-hist. Classe, 1866. S. 173 ff.



